

investigación

Área Abierta Nº 5 [MARZO 2003]

JUAN ANTONIO BARDEM: UN GRAN COMUNICADOR

Autor: Lucio Blanco Mallada



Es casi imposible ser original hablando de alguien de quien tanto se ha dicho. Pero no pretendo ser original, sino tan solo dar un último adiós a un gran maestro y a un entrañable amigo, Juan Antonio Bardem Muñoz-Sampedro ha quien tanto le debe el cine español. Él contribuyó mucho a que nuestro cine dejara de ser “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”, (tal fue su diagnóstico en su ponencia en las Conversaciones de Salamanca). En esa década de los cincuenta el cine español empieza a salir de nuestras fronteras, gracias a él antes que a nadie, y darse a ver en Festivales como Cannes, Venecia o Berlín. El número de coproducciones que firmó como director, diez en total, deja clara la proyección internacional de su obra.

Su militancia política y su ideología, quizás algo extrema, hicieron que fuera ensalzado por quienes mostraban afinidad ideológica y denostado por quienes veían en esa ideología un peligro.

La objetividad empieza por hacer cuentas de su obra en números: diecinueve películas, dos series de Televisión, una sobre Lorca y otra sobre Picasso, un capítulo de una serie sobre crímenes, el crimen del Jarabo, y otro sobre una novela de Julio Verne que aunque fue exhibido como película nunca tuvo esta consideración por parte de su autor. Además de esto participó en varios guiones, no solo los de sus películas sino también algunos filmados por otros directores, dirigió algunas obras de teatro e incluso hizo alguna interpretación en un corto papel. Ya me he referido a las diez coproducciones que dirigió lo que demuestra cuan estimado era por la industria cinematográfica. Cuatro décadas de cine.

En su primer periodo, la década 1953-63, filmó las que todos consideran sus obras maestras. Paradójicamente la censura, por su conversión de la comunicación en silencio, le ayuda a ver a los personajes desde el exterior e irlos desnudando hasta hacer que se manifiesten, en su soledad, en su tristeza. Sin decir nada de modo explícito hace que la vida se vea con otros ojos a través de esos personajes y que el silencio se haga comunicación. Ese fue el elemento clave de su poética. En el segundo periodo quedan frustrados varios proyectos de ese mismo estilo. Se abren paso entonces las coproducciones y se hizo un cineasta internacional con películas de mayores presupuestos, no las que hubiera preferido pero técnicamente brillantes. Si en su primer periodo demostró que se había aprendido la lección del neorealismo en este segundo que va de 1963 a 1976 demuestra que había asimilado muy bien el lenguaje del cine americano. Las cualidades técnicas que ya se hacían notar en sus primeros años se hacen ahora patentes. Su gran conocimiento del oficio unido a su gran capacitación intelectual dan como resultado un gran comunicador que sabe poner el punto de vista, la perspectiva y el movimiento al servicio del montaje y éste al servicio de la narración. Cuando con “El puente”, 1976, se reencuentra con su cine el cine español y mundial se reencuentra con un gran cineasta ahora convertido en un gran maestro.

Nos preguntamos porqué a J.A. Bardem le resultó más fácil el cine de denuncia durante el franquismo que durante el trecenio de gobierno socialista. ¿Porqué le resultó más fácil hacer cine en la transición con los gobiernos de UCD? ¿Porque no tuvo ninguna ayuda oficial posteriormente?. ¿Podría ser la respuesta que quienes quisieron ser la única referencia política del país no querían que se conociesen las verdaderas referencias? ¿Acaso los que resultaron ser antifranquistas después de morir Franco pero no antes querían eliminar de la memoria la que fue la única memoria durante los años de la clandestinidad? La respuesta está en el viento como dijo Bob Dylan. Yo solo voy a hablar de su obra tratando de llegar

más que al fondo a la esencia de ella, tratando de desentrañar lo que entrañan su técnica y su visión del mundo.

ESA PAREJA FELIZ

Codirigida con L.G.Berlanga es un sainete en cuanto a la historia: la ambientación en escenarios naturales y los personajes tipos caricaturescos interpretados por las caras más habituales de los actores de reparto. El discurso se asemeja a la comedia neorrealista italiana en sus toques de humor verbales y visuales. Como en el neorealismo este tipo de humor es el medio de darle a la película una envoltura costumbrista sirviendo también para comunicar unos contenidos éticos y estéticos de mayor altura.

I.C. ALTAMIRA, la productora de esta película, fue creada por un grupo de alumnos del I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), mas tarde E.O.C (Escuela Oficial de Cinematografía). Eran un nuevo modelo de profesional, de formación intelectual sólida que se movían en el terreno del posibilismo cultural tratando de hacer un cine con obras que llegasen al gran público y llegasen también, al menos, al límite de las barreras de la censura y si fuera posible las sobrepasasen.

Las claves documentalistas, que se prodigaban en el cine neorrealista y no se ocultaban en la comedia de este estilo, aparecen en "Esa pareja feliz" para mostrar tanto las condiciones de vida particulares de los personajes, radio hecha por el mismo, traje de novio prestado, falta de vivienda propia por lo que el matrimonio vive en casa de los suegros lo que supone hacinamiento y falta de intimidad, caso frecuente en aquellos años en determinadas clases sociales, como las características de la sociedad española entre la salida de la autarquía y el protodesarrollo, ropa tendida en terraza común, atracciones de feria, los concursos radiofónicos, medio de comunicación más influyente entonces, y su efecto en las capas populares de la sociedad.

Entre todos esos datos se consigue una valiosa información sobre las coordenadas socioculturales en las que se movía aquella España del nacional-catetismo del que se dan unas cuantas muestras siendo una de las mejores la secuencia del restaurante al que los protagonistas son invitados como ganadores de un concurso radiofónico. Las claves de comedia permiten una denuncia de las condiciones económico-sociales de una sociedad real de subdesarrollo en contraste con el triunfalismo oficial.

CÓMICOS

En su primera película como único director J.A. Bardem nos lleva al mundo del teatro. Nada de extraño tiene que así lo haga quien se proclamó durante toda su vida "hijo de cómicos, nieto de cómicos..." y nada tiene de extraño que muestre un conocimiento tan cercano de ese mundo ni que se muestre tan cercano en el sentimiento. ¿Un canto a la esperanza o a la desesperanza? El universo de los actores es descrito por ellos mismos con franco pesimismo: "ciudades a las que solo van enfermos del hígado y cómicos, hay un hotel bueno y varias pensiones malas; los cómicos vamos a cualquiera (de estas)...nada tiene de extraño que la protagonista, la joven actriz que espera su gran oportunidad, interpretada por Christian Galve, confiese "empiezo a cansarme de esperar".

La ternura con que Bardem trata a los personajes y su mundo no obsta para que deje ver sus miserias, sus mezquindades, sus miedos, sus inseguridades, su apego a la supervivencia, su complicidad particular en un negocio en que la corrupción es norma y la oportunidad va casi siempre unida a una sutil forma de prostitución, sus egoísmos y narcisismos... el autor los ve como ellos mismos se ven: "a veces patéticos y siempre entrañables" tal como dice el personaje que interpreta Fernando Rey .

La película es de una madurez narrativa muy superior a lo normal en una primera obra. Perfectamente estructurada en planteamiento, nudo y desenlace nos informa de lo que es el mundo del colectivo, nos lleva a la decisión que la protagonista debe tomar eligiendo entre casarse con el hombre que ama (F. Rey) y abandonar el teatro o seguir adelante esperando la oportunidad a riesgo de dejar pasar la vida sin vivirla. Decide seguir aunque de vivir para el teatro ha pasado a vivir del teatro. A pesar de todo "sigo y espero". Magníficos también los diálogos que el propio director escribió como todo el guión, que, en el desenlace lleva de nuevo a la joven actriz a una decisión quizá de mayor envergadura. Un empresario descarnadamente le ofrece la esperada oportunidad a cambio de ser su

amante. Su razonamiento es impecable: esto es lo que quieras, pues bien, o así o de ningún modo. la duda razonable... y la renuncia a la oportunidad que llega con tal envilecimiento. "La sucia esperanza" como ella misma dice que quizá solo lleva al fracaso, o acaso al verdadero triunfo. La vida del actor (malos trenes, malas pensiones, anticipos permanentes cuando hay trabajo, deudas permanentes cuando no lo hay...), "todo eso es tu oficio" le dice su mejor amiga, otra actriz de la misma compañía.

Toda la historia se desenvuelve en tres espacios: el de la escena, el de los alrededores del escenario y los camerinos. Parte del montaje es para mezclar la vida del espectáculo con la vida fuera de él que se reduce a algún café y algún paseo a tres grados bajo cero. A propósito del espacio hay una referencia a los soportales, elemento que aparecerá en más de una obra de J.A. Bardem.

Inolvidables las secuencias de la despedida del compañero que le ofrece dejar el teatro y casarse con él en la brumosa estación de tren, aquella en que la joven actriz irrumpie en el escenario interrumpiendo la escena al saber que se le quitado el papel en la próxima representación, o aquella otra entre la joven actriz y la ya madura dueña de la compañía, quién, pese a reconocer que es demasiado vieja para ese papel, decide interpretarlo porque todavía no ha tenido suficiente gloria. O la escena de los minutos anteriores al estreno, punto de vista del narrador, y la escena, maravilloso montaje de síntesis, de la interpretación de Ana Ruiz como sustituta de Dña Carmen, punto de vista de la actriz. Y, como final, la despedida de Ana Ruiz, la joven ilusionada con su oportunidad, y el cínico empresario que se resiste a soltar su presa: el teatro vacío... los pasos en off del empresario que sale de la sala ante la evidencia de la negativa de la joven actriz, los aplausos que oyó una vez como sustituta de la primera actriz, y que probablemente nunca vuelva a oír.

Aplausos que en ese teatro vacío suenan de un modo indescifrable, aplausos que acaso son el preludio de una neurosis, o por lo menos, de una confusión permanente, aplausos que la impulsan a seguir en la "sucia esperanza".

FELICES PASCUAS

Comedia totalmente en sintonía con el humor de Berlanga, lo que explica que ambos codirigieran "Esa extraña pareja". El humor negro está presente desde el principio. Desde que el protagonista se despide de su trabajo tras darse la satisfacción de decirle a su patrón lo que llevaba callando tantos años porque le ha tocado una parte del premio gordo de la lotería de Navidad, lo que resulta no ser cierto del todo. Burla de las falsas esperanzas de los juegos de azar que como otras trampas ilusorias son la única posibilidad que el régimen puede ofrecer para salir de la pobreza. Burla de la paranoia militar: tiroteo entre la tropa y abroncamiento entre oficiales recorriendo en sentido descendente la escala de mando. Burla del rito de la festividad de la nochebuena convertida en cómplice de la amenaza de muerte que se cierne sobre el pobre corderito canjeado por un número del sorteo. El hambre está siempre presente tras toda la peripecia argumental, y, muy en el estilo de la comedia neorrealista, la cámara no pierde oportunidad de mostrarnos el aspecto derruido, el deterioro, la prolongada postguerra poniendo su sello en cada rincón. En esa línea se muestran los tipos: esposa que no cuestiona en modo alguno su sumisión al marido, marido que pretende tomar todas las decisiones, que presume del valor acreditado en la guerra pero es incapaz de matar un cordero, carnicero sentimental nada dispuesto a convertirse en un "asesino" matando un cordero fuera de horas de trabajo, comisario de policía transigente, comprensivo y compasivo, monjitas nada dispuestas a sacrificios ni privaciones..., tras todo ello una inteligente dialéctica entre la burla y el dolor sobre la dudosa conveniencia de la extrema bondad.

La narración se ve apoyada por un buen manejo de los movimientos de cámara, como el travelling en la casa de los protagonistas: escasez de espacio, hacinamiento... planos generales para ver el aspecto que el subdesarrollo da a la España de la época (incluso los cuarteles pese al poder y la influencia del ejército), planos cortos para ver los sentimientos de los personajes..., y un sutil manejo del punto de vista mediante el cual, por ejemplo, se oculta a la mirada de los niños, entre curiosos e incrédulos, la preparación de la muerte del corderito, o se evita la censura escuchando en "off" el diálogo de la mujer mientras se cambia de ropa para irse a dormir.



MUERTE DE UN CICLISTA

Bardem consideraba esta obra como una película política, y, en efecto así es. El cuñado, persona con influencia en el régimen, es el protector de un Juan que no llega a adaptarse a la situación. Como él mismo dice cumple su papel de niño malo de una familia que, salvo eso, tiene todo en orden y cumple apenas con su trabajo como profesor conseguido por su cuñado.

El ser una película política no quiere decir que lo sea únicamente. Es una película sobre la mala conciencia, eso sí, de alguien que es un símbolo de los resultados que estaba dando el régimen. Un último símbolo de una cadena: cuñado, madre "demasiado complicado para una mujer como yo. Todo me lo han dado clasificado y medido", y, sobre todo, una sociedad que con sus reglas lleva a la hipocresía, a la mentira, al engaño y al chantaje.

¿Hasta donde llega la mala conciencia del protagonista?

El desencadenante es la injusticia que comete con una alumna (preciosa secuencia la del primer encuentro de ambos: el vacío de la sala es lo que llena sus dimensiones, la composición geométrica, dura y rígida que da énfasis a la rigidez y la inflexibilidad del sistema educativo-sistema político. Pero hasta donde llega esa mala conciencia sólo lo sabe el propio Juan, o quizás ni él mismo. En su despedida de la estudiante le dice que se va a *un viaje de vuelta a sí mismo*. Queda por saber hasta donde llega esa vuelta. El lugar de la muerte del ciclista es el lugar de sus recuerdos de la guerra, y de sus proyectos para con su novia y su futuro juntos. Un futuro que nada tenía que ver con el presente en el que resultaron primero amantes clandestinos y después cómplices clandestinos de un homicidio. Finalmente una película sobre el egoísmo, eso sí, como pieza clave de una situación política y social que lo necesita para su subsistencia.

En el montaje destacan dos aspectos: el de agilizar y dar ritmo al relato y el ideológico, relacionando cosas que forman parte del mismo todo, de la misma idea. V.gr: cena y NO-DO unidos por el discurso del cuñado, vida social y vida oficial como la misma cosa. De las secuencias de montaje hay que destacar la de la cena de matrimonios y fiesta flamenca: el juego de miradas y la música, sonido que cubre la falta de las palabras que no pueden ser oídas. Sin olvidar el toque neorrealista, v.gr: la pobreza del barrio donde vivía el ciclista muerto, la falta de agua en las casas, la máquina de coser es un lujo...

En la secuencia final la protagonista, después de dar muerte a Juan, muere ella misma por evitar el atropello de otro ciclista. ¿Cómo interpretar la huida de éste? ¿Último eslabón de la cadena de egoísmos? ¿Miedo a las complicaciones en las que siempre pierden los débiles?

CALLE MAYOR

Esta película es la considerada como la obra cumbre de la obra Bardemiana. Con guión del propio J.A. Bardem está inspirada en "La señorita de Trevélez", escrita en 1916, resultando sorprendente que 40 años más tarde todo sea tan igual que parece no haber pasado el tiempo.

"Calle Mayor" cuenta como un grupo de desalmados, unos "Vitelloni" a la española, incita a uno de ellos a conquistar a una chica de la ciudad y proponerle el matrimonio, naturalmente fingiendo quererla, y hacer de ella mofa públicamente en un baile de casino. En el fondo queda una crítica social a una cultura de hipocresía, indefensión del débil, mediocridad... quienes se aburren "sin ninguna inquietud, ninguna ilusión, nada en

que pensar", en palabras de un intelectual que también ha llegado al final de sus ilusiones, están dispuestos a divertirse como sea, incluso destrozando la vida a una mujer que no les ha hecho nada sino es existir, como ellos mismos reconocen. ¿Cómo podría sobrevivir a eso en un lugar en el que si sales más de un día con un hombre ya sois novios, y donde las mujeres a su edad ya no andan por la calle sino que se han casado, se han metido monjas o están en la cocina? ¿Cómo podría sobrevivir a eso en un lugar en que a las mujeres se les llama "ganado"?

Los aprendices de vitelloni no son de un nivel cultural de lo mas bajo de la sociedad, por el contrario, pertenecen a una clase media bien considerada socialmente. Esto apunta a un trasfondo político, a la denuncia de un régimen fascista y por fascista misógino y por misógino miserable, un régimen de culto a la muerte donde las campanas de la catedral marcan los ciclos del tiempo cada día y uno se encuentra rodeado de procesiones, iglesias y liturgia católica como más visible manifestación de vida. Un régimen cementerio que ha hecho una ciudad cementerio (¿es casualidad que la película empiece con una broma de los mismos bromistas, esta vez al intelectual voluntariamente retirado, que consiste en llevar a su casa un ataúd?), en la que" las mujeres esperan,... en las esquinas, en los soportales, paseando por la Calle Mayor, detrás de las ventanas..." en palabras de una prostituta de la que la protagonista recibe la única solidaridad ante el abuso de los canallas fascistas.

El espacio en esa necrófila ciudad se reduce a muy pocos lugares. Los espacios diurnos: la estación de tren como espacio límite, espacio frontera con un horizonte utópico de libertad, espacio del encuentro entre el Juan- D. Juan seductor y la víctima inocente, la iglesia como único lugar en el que puede encontrarla posteriormente, el bosque deshojado, la naturaleza muerta como símbolo de la muerte en todo alrededor, los soportales donde cualquiera puede ir a criticar, a controlar, a demostrar su capacidad de adaptación a la norma social, y los espacios casi exclusivamente masculinos como el casino o sociedad recreativa y los bares a través de cuyos cristales se pasa revista a toda la ciudadanía y se designa a quienes se envía a la muerte en vida. Los espacios nocturnos: casa de prostitución (que toman el lugar del confesionario, oyéndose en ellos las palabras más sinceras de la ciudad), las calles en que las pandillas de borrachos canturrean canciones folklóricas (que preceden a las canciones religiosas en la manifestación del grado de embriaguez), las calles desiertas con el discurso expresionista de las sombras en la huida de Juan sin valor para confesarle la verdad a Isabel, sin valor para enfrentarse a la pandilla de cafres que se llaman sus amigos, calles que son espacio del tormento del pobre Juan en el que se siente llamado por el suicidio como antes se había sentido por el homicidio, (quizá la única manera de salir airoso de la situación, ella hubiera muerto siendo feliz como él piensa). Si no llega al final en el juego sus amigos lo despreciarán y ellos son la única posibilidad de no dejarse atrapar por la sociedad provinciana. Tremenda presión social por todas partes, demasiada para un pusilámineo cuyo único recurso es la huida.

Para Isabel no queda ni ese recurso. El ofrecimiento de ayuda para salir de esa ciudad no es suficiente para alguien que ya había aceptado su papel de solterona, de marginada y de desdichada que como mucho podía aspirar a dar lástima a alguna persona, a casi todos risa. Ahora acepta su papel de víctima. Desde ahora ya no esperará detrás de la ventana, solo mirará desde allí. Ya ni los soportales le serán permitidos e irá de su casa a la iglesia y de la iglesia a su casa... y allí verá la lluvia caer por los cristales, quizá como sucedáneo de unas lágrimas que ella ya ni quisiera tiene.



LA VENGANZA

Primer encuentro de Bardem con la España rural, la España profunda. La trama de esta película discurre sobre tres líneas: el odio atávico entre dos familias en un pequeño pueblo, "el pueblo es pequeño, el odio grande", los problemas de un campesinado, un proletariado campesino que se ve obligado a inmigrar a Castilla "cuando el trigo está maduro y no hay faena en otros partes donde se cultivan olivar o viña". Trenzando estas tres líneas una historia de amor que trata de abrirse camino entre la dificultad del odio entre las familias de la Casa Grande y los Díaz, con la dificultad añadida de que el hermano de la mujer espera el momento de la venganza contra el hombre de la que su hermana se ha enamorado.

Nada más lejos del folletín que esta historia narrada en claves muy cercanas al cine rural: pasiones en estado puro, sentimientos exacerbados por la similitud de la vida humana con la vida de la naturaleza salvaje. El espacio, la naturaleza, el desierto mesetario se hace presente desde la panorámica de arranque del film, panorámica de 360º, mostrando un espacio en el que no hay nada que pueda distraer la atención y por lo tanto se hace imposible no pensar en uno mismo, de no volverte hacia tu interior.

El problema social del campesinado, en lucha permanente por su supervivencia, se desarrolla a lo largo de toda la historia, "mucho camino y poco segar", la cuadrilla de inmigrantes se convierte en un grupo de esquiroles sin saberlo. La solidaridad, sin embargo, entre segadores se impone, como se impone la solidaridad entre estos y los cómicos con los que se encuentran.

El punto de vista bajo, cercano a la tierra es frecuente durante las secuencias de siega. Es el punto de vista de vista del campesino frente al punto de vista alto del turista, como observa J. Berger en su ensayo sobre el cuadro titulado "El sembrador", de Millet. El folklore, sobre todo andaluz, Lorca incluido acentúa la proximidad con los segadores.

Al final el amor se impone al odio y al deseo de venganza. Un tema musical que habla de la amistad acompaña al plano final de la película.

SONATAS

Adaptación cinematográfica de una obra de Valle Inclán hecha por el propio J.A. Bardem. Esto junto con las características de producción (coproducción hispano-mexicana) hacen que sea una película muy diferente a las anteriores. El relato tiene unas características mucho más literarias, particularmente los diálogos. La música está concebida en función de esa estructura narrativa y la interpretación es mucho más gestual, mucho más explícita, más redundante tal como se suele codificar un relato en México y en Sudamérica en general, donde el folletín y el culebrón son los géneros dominantes. Los movimientos de cámara son más descriptivos y la composición es más clásica, basada en figuras geométricas y en una perspectiva central.

Bardem muestra en esta película un alto conocimiento de lo que es el código comunicacional y una alta capacidad de adaptación a las pautas de la industria cinematográfica, fuera de "su" cine particular, "su" cine de autor. En general resulta más

interesante la parte de Galicia que la parte de Méjico de la historia. La cultura popular con sus creencias y supersticiones, de las que incluso se vale a veces la táctica militar, el folklore, los tipos del pueblo, muy bien interpretados por los actores secundarios y episódicos, el clima de lluvia y brumas... hacen que esa parte del relato resulte mucho más verosímil y que la percepción llegue a las sensaciones.

La parte mejicana de la historia se da en unas claves muy cercanas al género de aventuras. El personaje del Marqués de Bradomín, protagonista de la historia lleva el relato a esas circunstancias por las suyas propias. Si la guerra en España, en lucha por su independencia contra el ejército invasor de Napoleón no le vinculaba, mucho menos podía hacerlo una lucha entre mejicanos. Así, esa parte de la historia transcurre entre el amor y la aventura para un Bradomín cuya ideología era: "despreciar a los demás y amarse a sí mismo". Pero las circunstancias, "en esta lucha no hay neutrales", y un fondo romántico en el carácter del personaje "feo, católico y sentimental", le llevan a una toma de partido, al final de la película, a favor del bando que lucha por la libertad. Conociendo a J. Antonio Bardem podemos estar seguros de esta catarsis del personaje fue uno de los elementos de mayor atractivo para él durante toda la producción de esta obra.



A LAS CINCO DE LA TARDE

Una película crudamente despiadada sobre el triunfo y el fracaso que se ambienta en el mundo del toreo. Triunfo y fracaso se relacionan como dos caras de una misma moneda. El triunfo en la profesión lleva consigo una renuncia a todo lo que no sea eso, a todo lo que era la persona antes de llegar ahí. "La tierra, unos amigos y un caballo" es lo que se añora cuando se tiene todo aparentemente. Más dura aún es la caída. Quien tuvo su oportunidad y no la aprovechó solo puede aspirar a vivir de recuerdos, servir de diversión, vivir mantenido por una mujer que no amaba al triunfador sino a la persona y oír decir cuando pregunta si se acuerdan de quien es: "me acuerdo de quien eras".

El torero de moda no es más que un instrumento, una pieza de la organización de la que la persona importante es el apoderado. Él es quien contrata, quien "encarga" críticas, quien planifica la temporada., él es el poder y a quien el poder considera el interlocutor válido. A cambio quiere todo: la entrega total del torero a su organización, su alejamiento de amigos, novia, de todo lo que signifique un atisbo de independencia. Todo supuestamente por el bien del torero y quizás realmente por su propio bien y el del negocio.

Al joven torero le llega el momento de crisis. La sociedad parece ir a disolverse aunque finalmente parece ser parte de la estrategia del apoderado para controlar la situación. Al torero que no ha aprovechado su oportunidad le llega el momento de implorar, de pedir dinero, de vivir de otra persona. Y seguirá implorando hasta que no puede más. Ya no tiene nada que perder, la cárcel ya no es peor que lo que tiene y mata al apoderado. Mata a una persona que será reemplazada por otra de su misma manera de ser, pero esa muerte es su forma de hacer justicia. Quizá esa puñalada va dirigida a todos los que tienen poder, a los que pueden decidir quién va a triunfar, a quien se le va a dar una oportunidad... a quienes manejan el mundo y hacen de las personas marionetas sin personalidad, sin voluntad, sin vida.

LOS INOCENTES

En un accidente de tráfico muere una pareja. Él un hombre rico y poderoso, ella una trabajadora casada con un empleado de banca. El marido renuncia al dinero que la familia rica le ofrece para que no se mueva, y decide averiguar lo que pasó movido por un odio de clase. La historia que se cuenta sirve de base para hacer un retrato de una sociedad clasista hasta un extremo casi increíble. La caracterización de la familia y de cada uno de sus miembros es la pieza clave, redundando en lo mismo todas las amigas y amigos de la hija del muerto. Esta es el único personaje que se desmarca de su clase social, convirtiéndose en la compañera, en todos los sentidos, del marido engañado.

La película está contada en claves muy cercanas al cine negro. Este género es un subterfugio en el que se da cabida a todo tipo de historias donde se desnude la sociedad y se desnude a los individuos, y en el que normalmente nadie sale ileso porque nadie resulta inocente. Tampoco en esta historia en la que el marido justiciero se transforma en un traidor al amor de la que está dispuesta a renunciar a su posición social, a su dinero y a su familia para irse con él. La oferta de una mejora de empleo y una substancial subida de sueldo a cambio de alejarse de la chica parecen ser argumentos de suficiente peso. Quizá también el argumento, expuesto por el tío-tutor, de que los sentimientos cambian y de que la naturaleza femenina no es fiable, como el protagonista ya sabe por lo que le ha ocurrido con su mujer. Quizá también pese el querer salvar a la chica de la pobreza, para la cual no ha sido preparada. ¿Una cobardía? ¿Una valiente renuncia al amor, por amor a una persona a la que no quiere hacer desdichada? ¿El odio de clase transformado en amor a esa persona de la clase enemiga o la conciencia de que esa clase es demasiado poderosa y no tienen ninguna oportunidad de escapar a su poder?

La historia no contiene demasiados elementos. Gran parte de los planos describen sensaciones internas de los personajes. La interpretación es quizás la más austera y despojada de gestualidad de todos los films que J.A. Bardem haya hecho hasta este momento. Todo ello hace un relato que más que avanzar en la historia avanza en la adquisición de los elementos sensoriomotrices de los personajes por parte del espectador. La belleza del film se basa en el despojamiento que lleva a hacer sentir una cierta suspensión de la vida en lo que sienten los protagonistas, y quizás en toda una sociedad donde las manifestaciones vitales no son bien recibidas.

El discurso maneja elementos espaciales como la playa, lugar de la muerte de la pareja y lugar de encuentro y de armonización de las vidas de los dos protagonistas, los espacios de clandestinidad para sus encuentros íntimos posteriormente, los espacios de poder en que se mueve la familia del muerto, perspectivas angulares e incluso perspectivas invertidas... y otros recursos como la banda de música (vibráfono, trompeta con sordina), movimientos de cámara anulando los movimientos escénicos, la lluvia como lágrimas en los cristales en los primeros términos... todo en función de dos claves narrativas: la suspensión de la vida que toda poética necesita y la aproximación al cine negro.



NUNCA PASA NADA

Película a la que "la inteligencia" de la crítica cinematográfica solía referirse como "Calle menor", tratando de compararla con "Calle Mayor" a la baja, y que, sin embargo, a su autor le gustaba tanto, incluso más que ésta.

Una artista de una compañía de variedades, (otra vez los cómicos), se ve obligada a permanecer en una pequeña ciudad castellana por enfermedad, mientras la compañía continúa viaje. La presencia de la joven, que además es extranjera, francesa, provoca en el pueblo un efecto inmediato, particularmente en el médico que la atiende que llega a pensar en dejarlo todo e irse con ella. La vida de las mujeres transcurre entre novenas, mesas petitorias, siempre las mismas amigas, (la cofradía del santo reproche que diría J. Sabina), en actitud de crítica constante que va desde las libertades de la chica francesa hasta las izquierdas y el libertinaje de los españoles. Se trata de un aparato parapolicial de suma eficacia que tanto contribuyó a que el franquismo se mantuviera durante casi cuarenta años.

Enseguida se muestra el espacio que sustenta esa cultura: panorámicas de arranque, antes de la llegada al pueblo en las que se manifiesta en toda su potencia el desierto mesetario; los soportales, siempre los soportales: paseos, encuentros, saludos. allí donde eso está permitido, porque todo está a la vista, espacio social; después ya solo quedan las iglesias como lugar al que todo el mundo puede tener acceso sin levantar sospechas. El médico ve a la chica en los lugares propios del ejercicio de la medicina. Fuera de ahí solo puede llevarla a lugares semiclandestinos, como los que antes de la llegada de la joven fueron el escenario de su vida oculta. El profesor de francés, que conoce bien el pueblo no encuentra fácilmente un lugar cómodo para ir con ella simplemente a hablar, estando además soltero y sin compromiso que pueda limitar su libertad para ello.

El médico se enamora de una joven atractiva pero, sobre todo, diferente: ropa interior en la maleta que vuelca involuntariamente, peinados, maquillaje... un look tan distinto al del nacional catolicismo y un aspecto de no necesitar bañarse cada día en agua bendita, parafraseando a J.M.Serrat. El hombre que ha pasado su vida "en la costumbre, lo seguro y nada de verdad". La mujer a la que le sobra libertad y la transmite a los demás. Una muestra del choque de culturas son las risas de la joven ante el cartel que condena el baile, "joven, diviértete de otra manera". Está claro que el aparato parapolicial a ella no le afecta. A este amor físico y pasional le acompaña el amor platónico del joven profesor de francés por la mujer del médico que quiso ser artista e incluso llegó a trabajar en una obra de teatro. Es su modelo de mujer, la madre como referente obligatorio que sin embargo le empuja a irse del pueblo, " todo es muy gris, se siente uno morir según pasan los días".

Tras la crisis matrimonial la mujer llega al final de su capacidad de aguante, sobre todo de aguante de su marido, machista prototípico que no entiende que haya motivo de queja cuando se ha tenido de todo... ¡el confort!. A la discusión matrimonial sigue la panorámica por el desierto castellano, el espacio imposible para la pasión en el que morirá cualquier intento de vida. Sigue la confesión del médico al amigo entre trompetas y tambores de Semana Santa. Sigue el twist, ni una sola mujer, salvo la camarera y la extranjera, y una multitud masculina en "un bar de mala nota" según la cofradía del santo reproche. Y el final, ¿cómo no?, en los soportales. "Buenas noches", "Adiós", "Buenas noches"... La francesa se fue, todo pasó... **no pasó nada**.

LOS PIANOS MECÁNICOS

Otra adaptación cinematográfica que el propio Bardem hace aunque no solo. La novela de procedencia fue escrita por Henri Francois Rey. La historia se sitúa en Caleyá, típico lugar de veraneo con un cierto aire de utopía que con las primeras lluvias del otoño deja de existir. Sus personajes de verano se van o se desvanecen, algunos retornarán el próximo verano "cuál torna la cigüeña al campanario" que diría Machado.

El más famoso de los pintores desconocidos; una suicida que ama la vida e intenta suicidarse sin querer morir; una devoradora de hombres que ya no cree en el amor y que tras su disfraz de mujer fuerte solo de vez en cuando se deja tener una relación · "como quien toma un trago"; un crítico de arte esteta, con necesidad de protección, inseguro, paranoico, complejado y con ganas de pasar sus complejos a todo el mundo, un joven enajenadamente enamorado de una mitómana o buscona, en todo caso boba e incauta que lo lleva a la muerte, ¿involuntaria o no, o no del todo?, cuando lo deja por el escritor aquejado de lolitismo, casualmente se trata de J.Mason protagonista de la célebre "Lolita". Probablemente lo que más interesase a Bardem de esta película fuera descubrir el artificio de este **mundo de verano**, en el que las relaciones de artificio ocultan las verdaderas

apetencias y anhelos. El escritor y la mujer madura se respetan porque "las fieras no se devoran entre sí", pero terminarán juntos hartos de hacer daño a los demás o a sí mismos probablemente. El artífice de ese emparejamiento resulta ser el hijo del escritor, la única relación que salva a éste de la desilusión total. El niño también está harto. Harto de cambiar de sitio sin llegar nunca a un hogar, harto de ver cambiar a su padre de chicas sin él tener nunca una madre ni una amiga. Y quizá deseando un lugar para el invierno, siendo el único, junto con la mujer que le busca a su padre, de querer que ese lugar de invierno sea Caleya. El llanto de Nadine al llegar la primera lluvia deja clara la ineptitud de los demás personajes para afrontar allí esa estación. Y ahora también el padre que sabe lo que eso significa: "el invierno, hacer café... ir a misa". Y que acepta "la doma de las fieras".

La frase final del escritor a esta su nueva, y se supone definitiva, pareja es la más profunda que pronuncia en toda la película: "no nos queremos". La frase de Danielle Darrieux a Vitorio de Sica en "Madame de...", la defensa del romanticismo ante la evidencia del amor, la ruptura del mito romántico y el reconocimiento de la necesidad de madurez emocional.

EL ÚLTIMO DÍA DE LA GUERRA

Una coproducción entre España, Francia y Estados Unidos en la que J.A. Bardem participa en el guión junto con dos coguionistas. Esa puede ser la causa de que la historia carezca de unos cuantos elementos que probablemente estarían presentes de ser el guión más suyo. La línea argumental, aceptable de partida, no encuentra un desarrollo satisfactorio. Un oficial del ejército alemán se ve obligado a seguir en la guerra pese a su manifiesta intención de irse a casa "cansado de luchar gloriosamente de derrota en derrota". La patrulla que le obliga a unirse a ellos busca a un científico alemán para darle muerte por haber traicionado a la patria. Una patrulla americana trata de salvar al científico. Ambas patrullas se enfrentan en las últimas horas de la guerra, incluso después de que esta ha finalizado oficialmente. La inercia y la venganza son los motivos de la lucha en esos momentos, venganza de los alemanes contra alguien que traicionó a una patria que ya ni siquiera existe, de los americanos contra los alemanes que han provocado dos guerras mundiales y bien pudieran provocar una tercera, de los campesinos contra los oficiales del ejército nazi... Una hija del científico alemán acompaña a la patrulla americana para reconocer a su padre. Él la ha enviado a América hace ya mucho tiempo, sin embargo él mismo no ha podido dejar de ser alemán aunque al final llegara a decidirse por tomar un papel activo en contra del nazismo. La relación padre-hija con sus implicaciones en cuanto a lo que es el mundo de la ciencia tampoco alcanzan a desarrollarse quedándose en el apunte que marca la línea argumental.

Lo único que se le puede pedir a Bardem en una producción de estas características, un film aparentemente bélico sin los estilemas del género bélico pero también sin ningún otro, es cumplir con oficio su cometido como director. Lo hace demostrando que su conocimiento del oficio es bastante superior al que normalmente tiene un director-autor. J. A. Bardem podía resolver de un modo casi rutinario, al menos sin mucho convencimiento, una obra de encargo salvando dignamente el acuerdo entre el cine comprometido y el cine comercial.

VARIETES

Se suele decir que se trata de un "remane" de cómicos, pero aunque la línea argumental contenga los elementos básicos de aquella en el guión de "Varietes" se echan en falta muchos de los elementos que hacen una gran obra. Falta el contexto social que llenaba y potenciaba la estructura narrativa de "Cómicos", falta el trasfondo. Esta supuesta nueva versión agota el referente en la historia de amor de la protagonista. Al decir historia de amor me refiero a la que tiene con el empresario, pues la que tiene con su compañero en la revista pasa casi desapercibida.

Todos sabemos que la película fue hecha al servicio de Sara Montiel, por eso no es de extrañar que se eliminaren todos los elementos dramáticos convirtiéndolos en melodramáticos. Así la película resulta un híbrido entre el musical y el melodrama, con una primera parte en que dominan los códigos del primero y una segunda en que dominan los códigos del melodrama. Ambas formas de contar son perfectamente manejables para alguien con el oficio y el talento de J.A. Bardem. Los números musicales están bien planificados y su montaje tiene un buen ritmo. El problema es como hacer un musical con

una voz sin un gran timbre y sin un gran tono, menos mal que S. Montiel no se empeña en bailar en esta ocasión. De los números musicales cabe destacar la interpretación de "Bienpagá", secuencia en la que Sara Montiel parece más motivada y muestra un potencial interpretativo a la altura de su fama. La parte melodramática se resuelve con los recursos habituales: slow motion, brevísimos flash-backs de tan solo unos fotogramas de duración, desenfoque suave en los primeros planos...



Durante una buena parte de la película se mantiene la estrategia narrativa de "Cómicos", narración en primera persona mediante la voz en off de la protagonista contando las cosas desde su punto de vista, (punto de vista transferido diría S. Chatman). La voz en off puede resultar un poco excesiva pero el problema mayor es el discurso de S. Montiel que redunda en el melodrama. En general ninguna de las interpretaciones es comparable a las de los actores de "cómicos". En resumen una película en la que un buen director puede dejar constancia de su oficio, pero no puede dejarse el alma.

LA CORRUPCIÓN DE CHRIS MILLER

Una película técnicamente perfecta: la fotografía de J. Gelpi en clave baja, fuertes contrastes en interiores, como corresponde a los estilemas del psicothriller y ocasionalmente una luz difusa en los exteriores para mejor transmitir las sensaciones del "dolce fare niente" en el que transcurre la vida de las dos mujeres que habitan la casa, todo ello en tonos rojizos, cálidos de acuerdo con el carácter pasional de la narración, es uno de los elementos técnicos sobre los que se establece una estrategia narrativa muy eficaz. Esto se hace notar especialmente en algunas secuencias, v.gr: el montaje de la primera secuencia de tormenta, lluvia y truenos con la primera aparición del trauma de la mujer joven que interpreta Marisol. El decorado es perfecto para dar al espectador toda la información necesaria sobre los dos personajes, las dos mujeres que habitan la casa, desde su posición social hasta su psicología. Se trata de un espacio aislado, en el que es fácil mantenerse incomunicado con el resto del mundo y en el que se hace más verosímil toda la historia. El sistema de encuadre cerrado, de clausura, de encierro de sus componentes termina de crear el ambiente de claustrofilia del escenario en el que ocurre casi toda la historia, que para los espectadores es un espacio de claustrofobia imprescindible en un psicothriller. Como dice la mujer madura, la madrastra que interpreta Jean Seberg: "ni un fantasma podría escapar de aquí".

En ese espacio habitan dos mujeres, madrastra e hijastra sin saber si se aman o se odian. La primera se ve a sí misma "con esa estúpida sonrisa que nos queda después del amor". La segunda prefiere vivir asustada de modo que cuando ocurra algo grave no altere su estado, es decir, no altere su vida.

El guión está perfectamente estructurado como relato clásico: planteamiento en el que conocemos la situación de las dos mujeres y la mutación que supone la llegada de un hombre, un extraño que pretende instalarse en la casa; nudo en el que el hombre se instala en la casa y pasa a formar parte de la vida que hay en ella. Comienza una relación con la madrastra que le incita a tener también una relación con la joven. Esta parte culmina con el descubrimiento de un crimen y la intervención de la policía, apuntando todos los indicios hacia el recién llegado como autor. En el desenlace las dos mujeres dan muerte al supuesto

criminal con lo que se restablecería la situación de partida, sin embargo la obra no tiene un final feliz quedando amenazadas ambas por el descubrimiento del cadáver.



Volviendo a los elementos técnicos hay que hacer referencia al montaje que en esta película es **aun más** destacado que lo habitual en Bardem. Cabe destacar la construcción dramática del descubrimiento del crimen múltiple contada en el tiempo de la acción y en el lugar de los hechos con la retirada de los cadáveres y la entrevista al comisario que dirige la investigación policial, después en el bar del pueblo con las dos mujeres viendo la televisión, luego es solo el sonido de la voz en off que narra lo sucedido sobre las imágenes de las calles del pueblo desiertas y de nuevo en el bar con las caras de los campesinos estupefactos. Otra secuencia destacable es el montaje paralelo entre la secuencia en que la hija inicia una relación sexual con el joven intruso y el flash-back en que es violada por su padre; es también destacable la muerte del intruso y la detención del criminal, así como el hallazgo del cadáver en paralelo con una conversación entre madre e hija de la que no escuchamos las palabras quedando ambas secuencias cubiertas en la banda de sonido por una misma música. Esta, en general cumple con su cometido en la estructura narrativa subrayando los estilemas del psicothriller con notas de vibráfono y acordes disonantes y los momentos menos connotados en esas claves con violines y frases musicales largas y compás lento, algo demasiado tendente a lo sinfónico y a lo melodramático. Más que la música atraen la atención los movimientos de cámara y los movimientos escénicos que están a la altura de cualquiera de los films hechos con el más alto presupuesto, lo cual prueba, una vez más, la capacidad de J.A. Bardem para desenvolverse con los medios y dentro de las características del cine comercial.

EL PUENTE

En esta película J.A. Bardem se reencuentra con su cine. Es la más claramente política hasta el momento. Lo que ocurre en ella es el proceso de la toma de conciencia de un mecánico. El fondo es el panorama socio-político de la España de la transición. El viaje hasta Torremolinos aprovechando un puente da al mecánico la ocasión de ver algo diferente a lo cotidiano de modo que su mirada va cambiando con los acontecimientos, a medida que se va acercando a su meta. Sobre la meseta ocre, sobre el verde del riego artificial, como un oasis en el desierto castellano (entonces Castilla La Vieja), sobre el verde oliva de Andalucía se van sucediendo personajes que nos dan muestra de lo que es España a la salida del túnel del franquismo, casi cuarenta años de oscuridad, y la sociedad que empieza a formarse.

Las circunstancias de los presos políticos y sus familiares, los chistes clasistas y un atisbo de diferencia con respecto a la generación de sus padres del hijo de un terrateniente son los primeros encuentros. Luego se conocerán las condiciones de vida del campesino que una vez cada siete días baja al pueblo y se afeita. Después un grupo de teatro autogestionario entre cuyos componentes se ve una actitud más libre y desinhibida y cuya actuación en un pueblo de la España profunda da lugar a un enfrentamiento entre progres y nostálgicos del antiguo régimen. Tras esto los hippies, extranjeros, por supuesto, cuyas actitudes nada tienen que ver con las de los españoles, incluidos los de su misma generación. El protagonista, macho ibérico ligón y obsesionado con el sexo, cosa común en aquellos años de fuerte represión sexual, encuentra en una joven hippy una relación que surge fácilmente,

sin necesidad de los mecanismos de conquista que para él son imprescindibles, sin pensar más allá del momento. Sus ademanes de macho en celo están a punto de estropearlo, pero aún así se consuma esa relación que al poco rato ya no existirá pues la chica se habrá ido con todo su grupo. La expresión de Landa es esos momentos es de lo más llamativo de su interpretación, y de la historia en general, por su nada explícita y, sin embargo, tan clara significación.

La emigración con sus circunstancias y sus gentes aparece también y con ello se manifiesta el carácter xenófobo y racista al que tiene una fuerte tendencia gran parte de la sociedad. En este momento el personaje da la primera muestra de su voluntad de diferenciarse de semejantes actitudes. Tras esto su aventura quijotesca en defensa del torero que huye por miedo tratando de no torear y es alcanzado por los caciques que le obligan a hacerlo. Aquí aparece el contrapunto al personaje más bien sanchopancesco que se manifiesta en los monólogos del mecánico. También se encuentra con el problema del paro y como algunos lo palian siendo dóciles o sumisos con quien puede emplearlos. Finalmente los impulsos suicidas de un grupo de burgueses hastiados de diversiones normales que tienen que jugarse la vida para divertirse.

Una interesante mezcla de road movie y cine político. La España de los españoles que viven de su trabajo, la España de los españoles que viven de los que trabajan para ellos, la de los que anhelan el cambio político y los que añoran el inmovilismo del régimen que empleza a extinguirse, la de los extranjeros tópica y llena de clichés, la del turismo que nos visita y se va sin conocernos.

De vuelta al trabajo una nueva mirada. El obrero se "ha concienciado" en términos de la época y va a unirse con sus compañeros en la lucha sindical.

ADVERTENCIA

Una coproducción hispano-búlgara, producida en 1982 cuando Bulgaria era aún un país comunista dentro del área de países satélites de la U.R.S.S. Se trata de una película procomunista, no cabe duda, pero sobre todo se trata de una película antifascista. En ella se cuenta el ascenso del nazismo y la lucha del comunismo contra este fenómeno socio-político, su estrategia, en todo momento centrada en el trabajo de masas y en esos momentos en la alianza con otras fuerzas políticas. Concretamente la Socialdemocracia, a la que anteriormente se había considerado una enemiga peligrosa, más incluso que el nazismo entre algunos sectores del comunismo, ahora era considerada el aliado natural más próximo al comunismo.

Sobre este fondo histórico se construye una trama en la que la figura de Dimitrov, comunista búlgaro, personaliza la lucha política. De este modo lo individual y lo colectivo se mezclan proporcionando a la historia elementos más identificables para los espectadores no politizados. No sólo es el pensamiento político de un individuo siempre identificado con el pensamiento del partido al que pertenece. La trama está sustentada por el juicio al que es sometido el protagonista por ser acusado de un hecho del que no es autor. Su sufrimiento por esta falsa acusación, su situación familiar, es decir, los aspectos más humanos del personaje forman parte esencial del atractivo de la película.

El discurso está construido por la mezcla del documental, imágenes de archivo, información objetiva que constituye el sustrato objetivo de la película y la ficción con una puesta en escena perfectamente pertinente al tono histórico, que combina este aspecto con el desarrollo del personaje como individuo. El personaje de Dimitrov es caracterizado secuencia a secuencia dando a conocer sus rasgos personales a través de sus palabras pero también de sus actitudes de sus gestos. La interpretación tiene una gran parte del mérito y el trabajo de la cámara sobre el actor completa la tarea de destacar al individuo del fondo político y no convertirlo en un mero instrumento de transmisión de unas ideas.

Como siempre en J.A. Bardem el espacio es un elemento lleno de significación: el cabaret, espacio social en el que por mimesis se va viendo la evolución de los acontecimientos, el carácter obsesivo del espacio de la celda en la cárcel con las rejas como espacio símbolo de la obsesión, de la dificultad de la lucha en esas condiciones, del sufrimiento... pero en esta película el espacio resulta un elemento clave en la reconstrucción histórica. Estaciones de ferrocarril, cafés, la sala del juicio, todos los sets son elementos claves en la reconstrucción de la época. Las sensaciones que transmiten son la clave de la percepción

que el espectador tiene del clima social y de las reacciones, sentimientos y pasiones que ese clima podía provocar.

En esta película el espacio es el sustento del tiempo cuyo discurso se hace clave de la estructura narrativa. La ordenación de los acontecimientos no se hace siguiendo el esquema de planteamiento, nudo y desenlace, sino que el nudo está situado en el arranque de la historia retrocediendo después un año atrás, momento desde el que se cuenta la evolución de los acontecimientos hasta llegar de nuevo al nudo, el juicio, esta vez cronometricamente situado en su lugar y con doble fuerza dramática al ser ya conocido el personaje y conocidas sus circunstancias. El montaje juega un papel decisivo en la construcción del discurso del tiempo uniendo pasado y presente, especialmente en ese punto de encuentro del flash back con el momento de la detención que nos lleva al juicio. Finalmente "La advertencia" del peligro del fascismo se proyecta hacia el futuro en el alegato final de Dimitrov como defensor de sí mismo que es el desenlace de la historia. Y sobre el futuro de aquel tiempo llega hasta el presente actual y sigue hacia el futuro en una duración impredecible que la película hace entender y sobre todo sentir.



RESULTADO FINAL

La última película de J.A.Bardem tiene una estructura narrativa similar a la de "Advertencia". Arranca en el nudo, en una serie de flash backs se cuenta el planteamiento y el principio de la complicación, vuelta al nudo (punto de partida), resolviéndose el desenlace en unas cuantas secuencias a partir de ese momento. Los flash backs están construidos también con mezcla de documental y de ficción. En esta ocasión el documental no juega un papel tan decisivo como en "Siete días de enero" o "Advertencia" pero permite seguir la evolución de los acontecimientos con facilidad, lo cual es muy útil para comunicarse con cualquier público y especialmente con los que por razones de edad no vivieron los tiempos de los sucesos narrados.

En el primer flash back nos hallamos en la Universidad de la muerte de Franco. Progres, pseudo progres y revolucionarios sinceros se mezclan en ella, por supuesto con policías y un fuerte aparato represivo. Una joven burguesa, clase media alta ayuda a los militantes del Partido Comunista. En este grupo se encuentra un joven cineasta, o aspirante a serlo. El sueño de la revolución y el sueño del cine revolucionario que vive el joven se mezclan con la histeria y la frustración y a la larga resultan incompatibles con los planteamientos burgueses de la chica (Mar Flores). En esta se cobijan los mitos sexuales de la moral religiosa que le exigen llegar virgen al matrimonio con los mitos de la liberación sexual que la llevan a guardar la virginidad en un único agujero de su cuerpo. Con el joven milita un profesor ayudante, perfecto contrapunto del titular, pseudoprogre oportunista que se permite un cierto coqueteo con las ideas de la izquierda pero que evitará en todo momento todo lo que pueda comprometerle.

Este individuo desaparece en los siguientes flash backs en que la historia sigue la relación de ambos jóvenes en el ambiente en que él milita y ella colabora. En este espacio político se habla de la actitud descorazonadora de los "partidos hermanos" sobre todo el P.C. de la

URSS, del antiimperialismo, de los "Guerrilleros de Cristo Rey". Discutiendo la historia del film por episodios tan destacados en la historia política reciente como los acontecimientos de Vitoria en marzo del 76, las primeras elecciones del 77, las primeras manifestaciones anti OTAN del 81, las elecciones del 82.

En este momento la relación con el joven comunista se rompe y en la vida de la chica reaparece el profesor pseudoprogre. Es el momento de su triunfo y de quienes como él han sabido nadar y guardar la ropa y no asustar a la gente. Ahora empezaban a tomar posiciones en los espacios del poder. Ahora impudicamente reconocen que lo quieren es trabajo, dinero y subir.

Con el triunfo por mayoría absoluta del PSOE los oportunistas que ya se habían subido a su carro encuentran la ocasión de montárselo. Mientras el pueblo español se dejaba ilusionar por un Felipe González de mirada febril y aire guevariano los canallas sembraban la adulación y la corrupción por todo el tejido social, envenenando las esperanzas de los que habían creído en la honradez y en la sinceridad de un proyecto de cambio social y dándole la razón a Franco en que "todo queda atado y bien atado".

Es el momento de deshacerse de las viejas amistades que ya no son más que un estorbo, como el profesor ayudante cuyo pasado no es presentable ante los nuevos dueños del país. Eso sí, entre adulación y adulación y entre corrupción y corrupción cualquier gilipollas cita a Neruda como observa la protagonista que ya se ha dado cuenta de lo que tiene por dentro el individuo con el que se ha casado. Cocaína y amantes tontos hasta la saciedad, machos, chulos, niños e inútiles. El joven del P.C., ahora ya no tan joven, reciclado al video industrial y al papel de comparsa de un presente de sainete, duro papel para quienes fueron protagonistas de un pasado heroico reaparece y esta vez parece que se quedará en la vida de la mujer. Ambos de vuelta vivirán quizás un amor que no pudieron vivir de ida. Creo que es la película que más directa y más valientemente se atreve con una crítica al poder de la década socialista y la denuncia de sus resortes y sus mecanismos. Si esto fue posible por la presencia de Mar Flores démosle gracias a Mar Flores. Y demos gracias a Bardem que lo mismo que ya había hecho con Sara Montiel, con Marisol, con Alfredo Landa acepta el riesgo de dirigir a alguien que de entrada no va ser aceptado por unos cuantos sectores de la crítica e incluso del público.



Nº de Registro: AA5.0303.31